

El romance y su empleo ideológico: el caso de “La tierra de Alvargonzález” de Antonio Machado¹

Sabrina Riva
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

La poesía según Machado debe hacer manifiesto el fluir temporal y la interacción del poeta con su época a partir de un código simple, lo que implica el rechazo de toda pretensión aristocratizante. El pueblo debe ser el receptor privilegiado. Es por esto que aboga por el uso de una “palabra integral”, próxima al lenguaje hablado y por el empleo de formas estróficas de clara raigambre popular. Tal es el caso de “La tierra de Alvargonzález”, que remeda la primaria función cultural de cualquier narración tradicional: la de ser *ejemplos* de vida. El deseo de dignificar cierta veta vulgar del romancero, los romances de ciego o pliegos de cordel, que -no olvidemos- son importaciones de la cultura letrada, se cifra en un lenguaje complejo en su factura, mas no en su comprensión, que combina motivos y estrategias de tradición popular con símbolos de procedencia modernista. En la profundización “modernizadora” de algunas de sus posturas ideológicas, anuda el uso de un molde estrófico de tradición oral, el romance, con una serie de reflexiones de carácter noventaiochista. De este modo, el arte no es sólo expresión estética, sino -como querían los hombres de la generación del '98- un bastidor en el que se enhebran también cuestiones de índole histórica y social.

Palabras clave: Romance - ideología- Antonio Machado - cultura popular- generación del '98

La obra de Antonio Machado, como es sabido, propugna un alejamiento del obsesivo “culto al yo”, característico del simbolismo, expresado en la teoría de la *esencial heterogeneidad del ser*, más allá de los vínculos insoslayables que mantiene con esta poética. Luego de un primer poemario modernista, *Soledades* (1899-1907), sus preocupaciones lo llevan desde el afianzamiento de cierto “tiempo histórico” en *Campos de Castilla* (1912-1917) a un texto postrero, *Cancionero apócrifo* (1923-1936), en el que “se deja atrás a sí mismo” al oponer “en sus últimos años a la creación de nuevas poesías la creación de nuevos poetas, esto es, los apócrifos” (Valente 1994: 84). Dicho proyecto, como es sabido, discurre en el desarrollo de una premisa central, *la palabra en el tiempo*, anudada con una concepción del lenguaje singular: los vocablos son vehículos de comunicación, más allá de las funciones secundarias que pudieran otorgárseles. De la postulación del lenguaje como lugar de encuentro “cordial” surge la idea de una lengua próxima a la hablada, la *palabra integral*, apoyada en un sistema de *imágenes genéricas*.²

Estas concepciones -aquí someramente esbozadas- diseñan unas coordenadas líricas, dentro de las cuales las dos particularidades constitutivas básicas de la escritura

¹ La presente ponencia es un resumen de un capítulo más amplio denominado “<<Avena loca y cizaña>>: Ideología y tradición popular en la poesía de Antonio Machado”, actualmente en prensa. La referencia del libro que incluye dicho capítulo es la siguiente: *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Marcela Romano (ed.), 2008 (en prensa en EUEM).

² “Lo inmediato psíquico -dice Machado- ...es algo, ciertamente, singular que vaga azorado mientras no encuentra un cuadro lógico en nuestro espíritu donde inscribirse”. Pero esta característica de todo poema necesita, para ser identificada como tal, “el fondo espectral de imágenes genéricas y familiares sobre el que destaque su singularidad” (Antonio Machado 1997: 857).

machadiana son la “normalidad formal [...] y la apelación a estrategias de oralidad” (Swiderski 2000: 74). Es por ello que Machado insiste en la revalorización del folclore -en la teoría y en la práctica- como lengua *viva* del pueblo.³ Por otra parte, la evolución en el uso de las formas estróficas populares, fundamentalmente de aquéllas de métrica octosilábica, y su empleo cada vez más intenso, son el resultado de la profundización y la evolución del pensamiento político del poeta sevillano. Machado reformula el material poético precedente a través de su pasaje a lo folclórico en sus respectivas “proyecciones”, dentro de los alcances de un programa estético en principio enfrentado con las vanguardias e impregnado de ideas noventaiochistas, y, posteriormente, de su ideario republicano durante los años de la Guerra Civil. Si bien ya en las *Soledades* (1899-1907) aparecen elementos que se acercan a la oralidad (por ejemplo, la silva áurea modificada por el ritmo asonante), dicha práctica se acentúa en los textos posteriores. Mientras *Campos de Castilla* presenta, en especial, romances y la conocida serie “Proverbios y cantares”, el siguiente tramo poético machadiano, *Nuevas canciones* (que repite esa misma serie), se articula en base a coplas octosilábicas, de despojado lirismo y notable reconcentración conceptual, afín con las especulaciones por entonces decididamente filosóficas del autor.

Una posible modulación del vínculo entre formas estróficas e ideología, lo constituye el poema más extenso de *Campos de Castilla*: “La tierra de Alvargonzález”. En el marco de una poesía de corte fatalista, en este texto confluyen la elección de una forma popular, el romance, y cavilaciones de marcado carácter noventaiochista. Recordemos que la generación del ‘98 ha sido definida como la primera en expresar la necesidad de influir culturalmente en el rumbo de su país. Descreídos de la praxis política institucionalizada, buscan soluciones en otros espacios, abogan por una reforma social que tiene como primer peldaño o base de un nuevo proyecto estructural a la educación.⁴ El empleo del tipo discursivo romancístico que desarrolla Machado está relacionado con esas búsquedas, puesto que la aparente sencillez del lenguaje popular lo acerca de modo más directo a la sensibilidad del pueblo.

Anterior a la publicación del citado romance es la edición de un cuento del autor de igual título y en el que se narra la misma historia. A pesar de ello, en la introducción de la composición en prosa Machado cuenta una expedición a las fuentes del Duero, dato que no aparece en el poema. Según dicho relato el narrador habría escuchado la leyenda de boca de un campesino que lo acompaña en el camino. Este último afirma: “Siendo niño, oí contar a un pastor la historia de Alvargonzález, y sé que anda inscrita en papeles y que los ciegos la cantan por tierra de Berlanga”.⁵ El poeta, en consecuencia, presenta una

³ No debemos olvidar que el poeta tiene como fuentes fundamentales de esta elección dos factores: su educación krausista y su formación familiar. En cuanto a la primera, es sabido que el poeta se educó en la Institución Libre de Enseñanza, pedagógicamente instrumental a esta tendencia filosófica, llevada adelante en España por figuras como Giner de los Ríos. Con respecto a lo segundo, nunca está de más mencionar que el padre del escritor, Don Antonio Machado y Álvarez, fue un reputado folclorista y compilador de cantes flamencos. En su cuidada colección ya podía encontrarse el repertorio popular que luego cultivarán, estilizándolo, tanto Antonio como Manuel Machado.

⁴ La tendencia a desdeñar la política no es consecuencia exclusiva del desastre de 1898, sino que es anterior. Organismos tales como la Institución Libre de Enseñanza pergeñan dicho rechazo y proyectan los cambios a llevar a cabo como producto de la constitución de una educación libre de dogmas o prejuicios excluyentes. Asimismo, según Sánchez Barbudo, “lo verdaderamente típico de los hombres del ‘98 es mezclar a [la]... visión estética del campo castellano ciertas consideraciones y sentimientos sobre el pasado, presente y porvenir de España...” (1981: 172).

⁵ De aquí en más la obra de Antonio Machado se citará por la siguiente edición: Machado, Antonio (1983). *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe.

clara voluntad de dignificar cierta veta del romancero “vulgar”: aquélla de los romances de ciego⁶ o pliegos de cordel. Palabras de elogio le suscita tal elección a Miguel García Posada, quien expresa en un reciente ensayo que “hay que romper una lanza por “La tierra de Alvargonzález”, que acredita la desenvoltura del poeta al elegir entre los diferentes tipos romancísticos a su alcance -el Romancero viejo y nuevo, el romance romántico, el lírico de Rubén y Juan Ramón- y el menos atendido y valorado: el romance de ciego, el de los pliegos de cordel” (2008: 83).

Sin embargo, son necesarias algunas salvedades sobre este último punto. Las relaciones de pliego de cordel “no son poesía popular’, tradicional, sino popularizada”.⁷ Se transmiten manteniendo un vocabulario, un desenvolvimiento narrativo y unas ideas ajenas a la ideología que predomina en las producciones recreadas por la tradición oral, y emplean un lenguaje similar al de la *comedia barroca*. En opinión de Diego Catalán: “Son importaciones procedentes de la cultura ciudadana burguesa” (1997: 333). Es por esto que, por más que Machado ponga de manifiesto desde la enunciación la pertenencia genérica de su escrito a dicha matriz compositiva, la cuestión tiene un alcance más complejo. El poeta narra un suceso -el crimen de Alvargonzález a manos de dos de sus hijos- próximo al tipo de historias desarrolladas en los romances de ciego, pero lo hace a partir de un lenguaje que conjuga cierto lastre simbolista, que el autor nunca abandonará completamente, con motivos y estrategias discursivas adaptados de la tradición popular oral.

La temática que Machado presenta en el texto mencionado, el parricidio, coincide con las pretensiones articuladas por los asuntos de los pliegos de cordel, que transitan el orbe de lo extraño o lo extraordinario, con el objeto de impresionar al lector, tanto a nivel semántico como sintáctico y lexical. Ciertamente, los romances explicativos de asesinatos son un lugar común dentro de dicha veta vulgar, que “desde muy pronto tuvo su oscura faceta de morbosa individualidad o de interés humano, si se quiere, donde los protagonistas no son héroes que cambian los destinos de los pueblos, sino seres demasiado humanos que los sufren” (Salazar 1994: 23). Juan Meléndez Valdés, en un

⁶ Se denominaban *romances de ciegos* porque eran éstos los que pregonaban y vendían dicha mercancía. De acuerdo con lo expresado por Diego Catalán, el recuerdo de los mismos está presente en los pueblos de España, y los españoles de la generación del ‘98, los de la generación del ‘27, e inclusive los de los años próximos a éstos, lograron asistir a la venta de ese género de impresos. Pío Baroja, ya en sus últimos días (1947), recuerda los pliegos de cordel que se comercializaban a principio de siglo. Reproducimos unas palabras de dicho autor -citado por Catalán- con el fin de esclarecer este último concepto: “Algo parecido a estos carteles y relaciones de feria eran los pliegos de “Literatura de Cordel” [...] Esta literatura se llamaba “de cordel” porque se imprimía en pliegos que se anunciaban para venderlos doblados sobre un bramante, como se hace ahora en algunas esquinas con los periódicos. / La literatura “de cordel” cultivó varios géneros: verso, teatro y prosa. El verso abarcó romances, canciones y sainetes. Los romances eran, muchos, religiosos, vidas de santos y de héroes, relaciones históricas, legendarias, noticias de interés o de actualidad y observaciones humorísticas sobre usos, modas, costumbres, etc. / Los pliegos eran de papel de hilo, impresos generalmente a dos columnas y con una viñeta. Estos dibujos variaban mucho según la época en que se imprimieron. / Algunos parecían hechos en el siglo XVIII, y hasta en el XVII. Las planchas debieron de servir durante mucho tiempo...” Baroja, Pío. “Carteles de feria y literatura de Cordel” en *Revista de información médico-terapéutica* (1947), XXII, N ° 21 y 22. Citada en Catalán, Diego (1997). *Arte poética del romancero oral. Parte 1ra. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI: 327.

⁷ Estas concepciones llevan a Diego Catalán a afirmar que “como todo producto de consumo, en su factura se atiende [...] a los gustos del consumidor; pero, en mayor grado, se trata de traspasarle o de imponerle una cultura ajena a la heredada [...] Por eso, no tienen sentido las reivindicaciones modernas (desde una ideología que se autoproclama ‘progresista’) del ciego como vocero de las ideologías de esa masa informe y anónima que crea la ‘historia’” (1997: 332).

Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances por dañinos a las costumbres públicas..., califica esta modalidad romancística de “reliquias vergonzosas” y “abortos” reclamando su proscripción, dado que sus temas más frecuentes son las vidas de forajidos, asesinatos, supuestos milagros o contenidos de dudosa moral (Catalán 1997: 330).

Mientras los romances de ciego, a pesar de estar destinados al consumo del vulgo, reproducen los esquemas ideológicos dominantes, ya que son expurgados de continuo por los censores, en especial, en la España contrarreformista, la literatura de tradición oral es más difícil de controlar desde las esferas de poder. Al respecto, Machado opta por manifestar en su poema preocupaciones de clara raigambre noventaiochista, al tiempo que incorpora en la voz de un narrador anónimo, paralelo al que cuenta la historia de la familia Alvargonzález, las impresiones que circulan a nivel popular. Visión reformista de los males de la España moderna, “La tierra de Alvargonzález” se constituye, en principio, como una versión del mito de Caín y Abel. En la historia bíblica, Caín, celoso por el amor que su padre le profesaba a su hermano Abel, mata a éste último. En el poema machadiano, en cambio, se opera un pasaje del fratricidio al parricidio: los hermanos mayores, Juan y Martín, matan al padre por codicia y por celos -si atendemos a la dimensión del sueño-, ante el afecto que siente éste último por su hijo menor, Miguel. Es decir, no matan al hermano sino al padre, pero entre los dos existe un nexo profundo, alimentado por la clase de relación que poseen con la tierra, que permite pensarlos en correspondencia.

El cainismo es uno de los grandes temas del '98 y aún cuando el texto narre una historia de aparente carácter privado, apunta a cuestiones de índole pública. A partir de una elaborada alegoría poética, Machado intenta mostrar una estampa de la realidad profunda de su país, en la que la alusión al referente bíblico se presenta como una forma solapada de decirnos que los españoles se están matando los unos a los otros, *entre hermanos*: “Mucha sangre de Caín/ tiene la gente labriega, / y en el hogar campesino/ armó la envidia pelea” (171). También aparece, a horcajadas de estas elucubraciones, la idea de *dos Españas* que el poeta desarrolla en poemas como “El mañana efímero” o “Del pasado efímero”. Para el autor existen dos tipos de ideologías bien definidas: la de los que reconocen la importancia del pasado y la *intra-historia*,⁸ entendida ésta como la “tradición eterna” que constituye los cimientos de la historia, más allá de los grandes acontecimientos, y la de aquellos que no la advierten y, por lo mismo, no pueden comprender el “alma española”. Los hermanos asesinos simbolizan la España que hace caso omiso de sus orígenes y Miguel y su padre la compenetrada con la *intra-historia*. Machado cree que son estos últimos los que pueden resolver el *problema de España*, los que deben “tomar un rol activo en la regeneración para que la sociedad pueda reencontrarse con su identidad latente” (Singh, 28).

El paisaje “parece el instrumento de castigo de los culpables, como si la tierra se rebelara contra el crimen” (Panizo Rodríguez 1996: 4). Diversos asuntos extraños o fantásticos se suceden en el texto: crecen “amapolas sangrientas”, la avena “enloquece”,

⁸ Como la define Miguel de Unamuno en su libro *En torno al casticismo*, “si hay un presente histórico, es por haber una tradición del presente, porque la tradición es la sustancia de la historia... de lo inconsciente de la historia” (1996: 62). Luego, con el fin de clarificar dichas reflexiones, presenta la *metáfora del mar*. Según el autor los dos sectores del mar, las olas y la espuma por un lado, y la parte de debajo de las ondas por el otro, se corresponden respectivamente con dos capas diversas de la historia. La primera simboliza los acontecimientos que se leen en los libros de la materia, los que conforman aquello que de ordinario se denomina historia. La segunda, a la intra-historia, a “la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia” (63).

las ovejas enferman y mueren, los campos no producen frutos y dejan lugar a la “cizaña”, el trabajo con la tierra se malogra porque ésta se deshace, si hunden la azada en el suelo la misma sale teñida de sangre, aparece el padre muerto y, hacia el final, los asesinos caen misteriosamente al agua. Los elementos fantásticos no son recurrentes en el romancero peninsular. Sin embargo, existen ejemplos como el “Romance del rey don Pedro el cruel”, el “Romance de la infantina” u otros que hacen mayor hincapié en la relación con la naturaleza, como “Amor más poderoso que la muerte”, que autorizan una incipiente filiación del poema con esta veta de la tradición popular. Cabe destacar que si bien los hechos descritos con anterioridad son vividos como fantásticos y extraños por los personajes, cobran un sentido alegórico para el lector, en relación, como hemos dicho, con la historia de España. De esta manera el entramado simbólico del poema, sin morigerar el tono dramático, resulta funcional a este aspecto desde su factura eminentemente lírica. Algunos de los símbolos más importantes refieren a elementos filosos, generalmente hachas, las distintas modalidades de la *naturaleza ensangrentada* y la *llama* como símbolo del hogar. “Amapolas sangrientas”, bajo una luna de igual condición, configuran un paisaje sórdido, que se corresponde en el plano humano con la infertilidad de las esposas de los asesinos y en el político con la decadencia de la nación.

Diego Catalán llama al creador de la poesía tradicional “autor-legión”. Según él, siguiendo las teorizaciones de Menéndez Pidal, el estilo de los romances viejos fue forjado de modo colectivo, ya que es el resultado del trabajo individual de un sinnúmero de personas, entre ellas los cantores, que introdujeron múltiples variantes. Tal fenómeno tiene una arista que nos interesa en particular. Si la circulación de los romances también atiende a los resortes de un mecanismo colectivo y se utilizó dicha forma estrófica, por ejemplo, para denunciar un hecho puntual: ¿Quién es el que realiza la denuncia? ¿Es un individuo, son todos los sujetos que difunden el romance o no es ninguno de ellos? Esta posibilidad de indeterminación es, justamente, aquélla que aprovecha “La tierra de Alvargonzález” para llevar a cabo su descargo, ya que al igual que en el romance del barquero, “Muerte del duque de Gandía”, en el que se desarrolla una condena injusta, el narrador del texto intercala versos de origen popular, con el fin de proponer otros culpables,⁹ la otra cara, opuesta y complementaria, del suceso, sin comprometer a un autor concreto. En primer término, los versos sujetos al rumor¹⁰ público no son cantados por un ser individualizable: “A la otra orilla del Duero/ canta una voz lastimera: / La tierra

⁹ Tal operatoria es homologable a lo que Michel de Certeau ha denominado las “tretas” de los débiles. Es decir, salvando las distancias temporales del análisis teórico, “las astucias a través de las cuales el hombre anónimo juega, transgrede y desbarata los mecanismos de control del sistema” (Zubieta 2000: 80). Un “arte de hacer” que aprovecha el momento y diluye el discurso hegemónico. En el caso de “La tierra de Alvargonzález”, mediante un rumor que ofrece una versión alternativa a “la oficial”.

¹⁰ La posibilidad de indeterminación que mencionamos con anterioridad es similar a aquélla desarrollada, como bien se sabe, por el pueblo de Fuenteovejuna en la comedia homónima de Lope de Vega. En la misma, cuando le preguntan a los aldeanos quién mató al Comendador todos responden: “Fuenteovejuna Señor / ¿Quién es Fuenteovejuna? / Todos a una, Señor”. Además, los romances viejos “Entre las gentes se suena...” y “Por Guadalquivir arriba...”, aunque escasos, son ejemplos tradicionales-ficcionales de la irrupción del rumor popular.

de Alvargonzález/ se colmará de riqueza, / y el que la tierra ha labrado/ no duerme bajo la tierra" (177). Luego, la copla "suena "en el bosque o es la propia naturaleza la que asume la tarea expresiva: la tierra de Castilla toda comunica las novedades. Por último, el proceso de difusión llega a su máximo apogeo, cuando se refiere que "ya de aldea en aldea/ se cuenta como un milagro, / que los asesinos tienen/ la maldición en sus campos" y que "Ya el pueblo canta una copla/ que narra el crimen pasado" (183). Es decir, se colectiviza la voz y la fábula comienza a formar parte de la *historia popular* o, si se quiere, *intra-historia*, en sintonía con los "relatos mínimos" reivindicados hoy por la historiografía contemporánea.

La poesía según Machado debe hacer manifiesto el fluir temporal y la interacción del poeta con su época a partir de un código "natural", lo que implica el rechazo de toda pretensión aristocratizante. El pueblo debe ser el receptor privilegiado. Es por esto que aboga por el uso de una "palabra integral", próxima al lenguaje hablado y por el empleo de formas estróficas de clara raigambre popular. Tal es el caso -como hemos visto- de "La tierra de Alvargonzález", que remeda la primaria función cultural de cualquier narración tradicional: la de ser *ejemplo* de vida. El deseo de dignificar cierta veta "vulgar" del romancero, los romances de ciego o pliegos de cordel, que -no olvidemos- son importaciones de la cultura letrada, se cifra en un lenguaje complejo en su factura, mas no en su comprensión, que combina motivos y estrategias de tradición popular con símbolos de procedencia modernista. Simultáneamente a la intensificación de sus posturas ideológicas progresistas, Machado anuda el uso de un molde estrófico de tradición oral, el romance, con una serie de reflexiones de carácter noventaiochista. De este modo, el arte no es sólo expresión estética, sino -como querían los hombres de la generación del '98- un bastidor en el que se enhebran también cuestiones de índole histórica y social.

Bibliografía

- Catalán, Diego (1997). *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI.
- Díaz Roig, Mercedes (1999). *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra.
- García Posada, Miguel (2008). "Antonio Machado y la modernidad: una revisión". *Cuadernos Hispanoamericanos* 691: 65-84.
- Machado, Antonio (1983). *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1997) "Sobre la poesía". *Obras. Tomo II*, Bs. As., Losada.
- Menéndez Pidal, Ramón (1993). *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Panizo Rodríguez, Juliana (1996). "Anotaciones al romance 'La tierra de Alvargonzález'". *Revista de Folklore* 72: 212-216.
- Salazar, Flor (1994). "El Romancero vulgar en el contexto del Romancero oral". Monográfico sobre el Romancero de la Revista *Ínsula* Año XLIX, N °567: 23-25.
- Sánchez Barbudo, Antonio (1981). *Los poemas de Antonio Machado*, Barcelona, Lumen.
- Singh, Nathan (2006). "La definición de una nación: la presencia de la filosofía de Miguel de Unamuno en la poesía de Antonio Machado" en <http://hdl.handle.net/10066/773>. Haverford College. Departament of Spanish: 6-28.

Swiderski, Liliana (2000). "Consideraciones sobre la poesía y el arte en la obra de Antonio Machado". *Celehis*-Revista del Centro de letras hispanoamericanas, Año IX, N °12: 67-87.

Unamuno, Miguel (1996). *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Valente, José Ángel (1994). "Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo". *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets: 83-92.

Zubieta, Ana María (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Bs. As., Paidós: 76-97.